



LITERATURA Y REVOLUCIÓN

TROTSKY Y LAS SALVAJES MUCHACHAS DEL PARTIDO

¿Es posible pensar los textos de crítica literaria de León Trostky como antesala reflexiva a su teoría de la “revolución permanente”? Desplegando sus modos de lectura en el análisis de la novela Las salvajes muchachas del partido (2009), del escritor argentino Lázaro Covadlo, en estas páginas se actualiza el debate sobre la relación entre literatura, revolución y vida.

POR JIMENA NÉSPOLO



La historia es conocida. El 2 de septiembre de 1936, León Trotsky y Natalia Sedova son arrestados en Noruega. Recién en noviembre, luego de la negativa de Roosevelt de otorgar asilo político al autor de *Literatura y revolución* (1923), y gracias a la mediación del artista Diego Rivera, el presidente mexicano Lázaro Cárdenas acepta otorgarles un salvoconducto. En viaje en el buque cisterna Ruth, el líder soviético continúa reuniendo material para refutar los cargos del Juicio de Moscú, de agosto de 1936. El 11 de enero, León y su mujer llegan a México DF y se alojan en la Casa Azul de Frida Kahlo, traban amistad en su círculo íntimo. A fines de ese mes, trece de los diecisiete bolcheviques acusados de sedición contrarevolucionaria son sentenciados a muerte. En poco menos de dos años, veintinueve antiguos rojos serán también acusados en el Tercer Juicio de Moscú, y el hijo mayor de Trotsky, León Sedov, será asesinado en París en un oscuro episodio. Se sabe: el poder ataca primero los puntos frágiles de las formaciones, allí donde anida el futuro. Podríamos realizar una larga lista con las jóvenes bajas, sin perder de vista la dimensión del problema... Porque mientras en España se desata la Guerra Civil y los seguidores del líder del Ejército Rojo comienzan a ser perseguidos por la cúpula del Partido Comunista en plena batalla contra las tropas franquistas, también los anarquistas, los obreros, los sindicalistas, todos aquellos que con fusil en mano seguían batallando a favor de la reforma agraria y de la colectivización de las fábricas, de pronto se verán acorralados entre dos frentes. De ahí a llegar al pico asesino que habrá de quebrarle el cráneo a Trotsky y al pacto germano-soviético tramitado por los perros de Stalin, estamos a pocas estaciones del tren de la Historia.

Pero mejor no adelantarnos. En septiembre de 1938, en medio de meses de intensa actividad y escritura, León Trotsky recibe en México a un obrero argentino: Mateo Fossa. Le concede tres entrevistas, que salen publicadas en forma de folleto en 1941, en Buenos Aires, bajo el título *Conversando con León Trotsky*. La estancia en México y el análisis de los gobiernos latinoamericanos de tinte populista, como el de Cárdenas de esos años, le permite tanto observar el fenómeno que denomina “bonapartismo sui generis” como afinar la teoría de la “revolución permanente”. Resulta abrumador observar, a casi cien años de aquel balance en que Trotsky pone directamente en juego la relación entre clases y Estado en los países semi-coloniales, y entre estos y el capital imperialista, sin descuidar el panorama internacional que ya a fines de la década del treinta se auguraba nefasto¹, el calibre de la actualidad de su pensamiento.

En los países industrialmente atrasados el capital extranjero juega un rol decisivo. De ahí la relativa debilidad de la burguesía nacional en relación al proletariado nacional. Esto crea condiciones especiales de poder estatal. El gobierno oscila entre el capital extranjero y el nacional, entre la relativamente débil burguesía nacional y el relativamente poderoso proletariado. Esto le da al gobierno un carácter bonapartista sui generis, de índole particular. Se eleva, por así decirlo, por encima de las clases. En realidad, puede gobernar o bien convirtiéndose en instrumento del capitalismo extranjero y sometiendo al proletariado con las cadenas de una dictadura policial, o bien maniobrando con el proletariado, llegando incluso a hacerle concesiones, ganando de este modo la posibilidad de disponer de cierta libertad en relación a los capitalistas extranjeros.²

Pero imaginemos que Fossa no viaja solo a México en 1938. Imaginemos que el obrero sindicalista que presidió el congreso fundacional de la CGT en 1935 y que parte como delegado de veintiocho sindicatos argentinos para participar del Congreso Sindical Panamericano viaja con otro compañero llamado, por ejemplo, Luis Pajarín. Imaginemos que Pajarín está junto a él cuando los stalinistas le impiden entrar en la sala y que allí, junto a otros “expulsados”, conoce a Van Heijenoort, el secretario de Trotsky —por quien llega a entrevistar—. Digo un nombre al azar, “Luis Pajarín”, pero también podríamos ponerle el hipotético nombre de Baruj Kowenski —el nombre del abuelo de Lázaro Covadlo—, puesto que este artificio de tomar un hecho histórico y hacerlo jugar en una serie narrativa dispuesta en la construcción de una mitografía autoral es precisamente el eficaz mecanismo sobre el que se asienta la novela *Las salvajes muchachas del partido* (2009).

Una Schwarzlose sin balas

En un análisis estructural, la ficción de Lázaro Covadlo se inicia con una pistola, una Schwarzlose 9 milímetros que encuentra el narrador durante su infancia en una caja de zapatos, escondida en un ropero. Esa pistola y la fotografía que lo acompaña serán los disparadores de una novela que transita el cauce de la ficción biográfica, y también de la narrativa histórica, sin descuidar nunca la dimensión eminentemente discursiva, fantasiosa y desopilante de la trama. A partir de la incógnita de cómo esa pistola llega al ropero familiar junto a la vieja fotografía de un hombre que luce un rostro con demasiados rasgos propios, el narrador desovilla su propia historia, la de su abuelo anarquista Baruj y la de su abuela Berta, la de su abuelo adoptivo, e incluso la de todas “las salvajes muchachas del partido” que

atraviesan la historia erótico-sentimental del protagonista hasta llegar a la propia esposa del autor (Assumpta), a quien está dedicada la novela. Es que violencia, feminidad, erotismo y revolución es el cauce común que le permite al narrador saltar indiscriminadamente a lo largo de estas trepidantes cuatrocientas páginas de la historia propia a la ajena en un juego de espejos de potencialidades infinitas.

En lo formal, entonces, la novela de Covadlo oscila entre la flagrante mostración del artificio que la sustenta, la minuciosa reconstrucción de un tiempo y un escenario histórico revolucionario en el que sus personajes desarrollan sus peripecias de un modo verosímil, y la permanente intromisión de un presente voluble e incierto que involucra al narrador mismo y la necesidad de sostener pese a todo el relato: “En fin, vamos a suponer, a los efectos de la narración que mi abuelo no ha muerto en el frente polaco ni en los sótanos de la Lubyanka. Vamos a suponer que se ha escabullido de la muerte” (336). Más allá de los hechos y de la propia realidad, en esa insistencia de mantener la voz es donde la novela retoma incluso las primeras obras del autor, *Los humaneros* (1965) y *En este lugar sagrado* (1970), y las reescribe para hacer de la “imaginación” la mejor coartada en la suspensión del binomio verdad/mentira:

Ahora hago que mi abuelo Baruj Kowenski desembarque en un Buenos Aires, una mañana de agosto de 1930. Pongamos que fue el 2 de agosto. (...) En un capítulo anterior lo hice deambular por el barrio en que habitaba la madre de dos de sus hijos en compañía de su nuevo marido (...) Mi abuelo es una especie de fantasma, ¿lo sabe? Yo digo que sí, que lo sabe. Imaginémoslo en su situación, imaginemos que hemos vuelto a un territorio en que no nos es permitido presentarnos ante los que fueron nuestros amigos, conocidos y familiares. Imaginemos que todos ellos —los que aún viven, pues hubo los que fallecieron durante nuestra ausencia— dan por sentado que estamos muertos, y en consecuencia debemos conformarnos con observarlos de lejos. Imaginemos. No otra cosa es lo que hace un autor de ficciones: imagina. (366-7)

Pero si de imaginar se trata, podríamos especular incluso —en un perverso ejercicio de la ventriloquía— la posible lectura que haría de esta obra León Trotsky, en su rol no ya de líder político sino de apasionado crítico literario, que es como se inicia en la vida intelectual rusa, a través de colaboraciones publicadas en distintos medios. Leídos a distancia, sus escritos literarios son pequeñas joyas de la lucidez o de la injuria —por más que el mismo Trotsky minimice sus textos al presentarlos como el mero “diario de un espectador, de un lector o un oyente ruso en el occidente europeo”³— que nunca pierden el norte de la lectura estratégica (principalmente los escritos posteriores al año 1905, de mayor madurez, donde intenta documentar el *ethos* político revolucionario, focalizado luego en la gesta

HAY QUE DECIR TAMBIÉN QUE PARA EL LÍDER DEL EJÉRCITO ROJO EL ARTE NO ES INOCENTE: CUMPLE UNA FUNCIÓN SOCIAL EN TANTO OFRECE UN CONOCIMIENTO SOBRE LA REALIDAD, ESE CONOCIMIENTO PRODUCE SENTIMIENTOS Y ESOS SENTIMIENTOS MOVILIZAN A LA ACCIÓN.



bolchevique en oposición a los escritores proletarios, hasta llegar a sus textos de exilio, dominados por la necesidad de crear alianzas anti-stalinistas).

La primera pregunta, quizá, que le haría Trotsky a la novela de Covadlo publicada en España en el año 2009 sería acerca de “lo nuevo”, ¿qué es lo nuevo que ofrece esa ficción? ¿Por qué rescatar esa obra de entre tantas otras acomodadas en las estanterías de consumo de la cultura burguesa? Pregunta nada inocente, ya que —como se recordará— el verdadero arte para Trotsky es el que refleja lo cambiante de la vida. Por supuesto —para Trotsky— “lo nuevo” no es un globo inflado, no es el bufón de turno colocado por el poder económico; “lo nuevo” es la Revolución, es decir que el arte que no hable de ella, en el nivel que sea (personal, íntimo, político), directa o indirectamente, no es un arte nuevo, es un arte viejo o rancio, es el papel higiénico de mañana⁴.

Hay que decir también que para el líder del Ejército Rojo el arte no es inocente: cumple una función social en tanto ofrece un conocimiento sobre la realidad, ese conocimiento produce sentimientos y esos

sentimientos movilizan a la acción. Así, el conocimiento que se obtiene del arte es necesariamente social; al permitir organizar los sentimientos proyecta además una “educación sentimental” de los sujetos⁵. Si hemos de acordar entonces con Trotsky en que el arte posee una función auxiliar, netamente instrumental, cuya tarea central es ayudar al “nuevo hombre” a educarse y fortalecerse, reelaborando los sentimientos “del mundo interior” para que pueda expandir sus experiencias dentro una trama social en permanente cambio y desde allí contribuir a las mismas demandas y necesidades del mundo, podríamos preguntarnos, entonces, ¿qué tipo de “educación sentimental” ofrece la novela *Las salvajes muchachas del partido*?

Y la respuesta, como “La carta robada” de Poe, está en el lugar más evidente: en el título. “Las salvajes muchachas del partido” refiere en la novela al poema que escribe Baruj antes de ser condenado a cuatro años de presidio en Lubyanka, y que luego recupera gracias a un oscuro funcionario policial que lo rescata del pozo de torturas y lo enfrenta a escenas fáusticas donde su misma poesía es motivo de sorna y de festejo:



“La festiva revolución de vodka y sangre”—leyó Dzerzhinski—. ¿Reconoce este verso?

Mi abuelo experimentó una amarga sorpresa.

—Creo haberlo escrito yo mismo. Hace mucho de esto.

—¿Mucho? ¿Tal vez lo ha escrito a finales de 1920, poco antes de ser encerrado en el calabozo del cuartel de bomberos de Kiev?

—Es probable, camarada.

—Sí, es probable: “Los cadáveres desechados de tantos idealistas. / Los días grises para fabricar quiméricos futuros. / La festiva revolución de vodka y sangre...” No son versos que ayuden a la revolución, camarada. Más bien parecen escritos por enemigo del pueblo.

—Mi intención no fue hacer daño.

—Claro, supongo que no. Deben de ser apenas una expresión de estado de ánimo. Aquí hay otros: “Las muchachas salvajes del Partido”. ¿Un poco procaces, quizá? “Las muchachas salvajes del Partido / te dan de comer, / y de fumar, / y se abren de piernas para que tú puedas descansar...” ¿Sabe, Kowenski?, usted me cae simpático. Ayer le mencioné a Maiakovski: “No se puede entrar en el alma con las botas puestas”, ¿recuerda? (349-350)

TANTO EN LA LÓGICA DE LA NOVELA COMO EN LA LÓGICA MITOGRÁFICA QUE DELIBERADAMENTE TRAMA ESTE AUTOR AFINCADO DESDE HACE AÑOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA, MIKA ES EL PERSONAJE BISAGRA QUE LE PERMITE UNIR ESPAÑA Y ARGENTINA EN UN MISMO ARCO TRANSATLÁNTICO.

Porque lejos de “abrir sus piernas” para ofrecer descanso y entregarse a la figuración romántica de la mujer en tanto musa del poeta o vaina del guerrero, es precisamente por la delación de una “salvaje muchacha del partido” que Baruj cae preso en poder de la Cheka, la primitiva y furiosa KGB. Esa tensión entre la figuración patriarcal que hace de lo femenino un culto en tanto se ofrezca como cuerpo sumiso de deseo, de placer o de reproducción de las fuerzas de trabajo, y las “salvajes muchachas del Partido” reales, tangibles, pasibles de altos y de bajos sentimientos, de acciones nobles y de acciones abyectas, es lo que da pulso y guía a la voz del narrador que escande su vida intentando asir ese conocimiento de lo real femenino en constante fuga: “¿Una salvaje muchacha del partido? ¿De qué partido? ¿Constituían los anarquistas un partido? Por cierto, en tiempos pasados tuve relaciones con jóvenes mujeres que amaban la revolución. Renata fue la primera de ellas.” (62) Renata es una mujer mayor al narrador que conoce en una marcha, con el puño izquierdo en alza, cantando *La Internacional*, y que luego reencuentra en un grupo llamado *Resistencia proletaria* (“entre quienes no había ningún proletario”, 65) y que lo inicia en las lides amoratorias: “Los primeros artículos que escribí fueron para esa revista, cuya coordinadora, justamente era Renata Lowenstein. Eran artículos inflamados que rebosaban proclamas revolucionarias, así que tanto fuego joven y rebelde no podía dejar de atraer a cualquier muchacha imbuida de nobles ideales” (65).

Y es que a cada página, el narrador redobla la apuesta, y hace ingresar personajes, tramas, subtramas, construyendo una novela de aventuras que se quiere familiar pero que samplea en todo momento, desde la ironía o el afecto, sobre episodios y personajes históricos. Así, las peripecias de Baruj se convierten en una lente de aumento que agigan-

ta la historia argentina dentro de un mapa político de escala mundial: de anarquista fugado de los progroms ucranianos, amigo de Simón Radowitzy, Baruj deviene contrabandista y rufián de la mítica Varsovia, luego zapatero remendón en una colonia judía de Santa Fe, para después tomar las armas a favor de la revolución como jinete del primer Ejército Rojo en el frente polaco, más luego, de vuelta en Buenos Aires, actuar como agente de la Cheka consignado para matar a Severino di Giovanni antes de partir nuevamente al frente, como brigadista internacional en la Guerra Civil española... Todo esto escandido entre personajes políticos o literarios como Roberto Arlt (cfr. “Encuentro con Roberto Arlt” pp.332-335), el General Perón (cfr. “El día que conocí a Perón”, pp. 92-98) o la legendaria Mika Feldman (cfr. “Encuentro con Mika Feldman”, “De cómo Mika entró en la revolución”, “Mika toma el mando”, pp. 399-413). En rigor, para abonar las razones del título, la historia de Mika, primera mujer al frente de las tropas republicanas durante la Guerra Civil española, es quizá el mito revolucionario más explotado en la novela: conocemos a Mika de niña en un pueblo argentino, después la reencontramos en España como capitana para luego reaparecer años después, frente al hijo de Baruj, y reponer el rostro fantasmático del personaje. Lejos de ser un personaje menor, tanto en la lógica de la novela como en la lógica mitográfica que deliberadamente trama este autor afincado desde hace años en la Península Ibérica, Mika es el personaje bisagra que le permite unir España y Argentina en un mismo arco transatlántico.

Humaneros y revolucionarios

Pero estábamos leyendo esta novela con las lentes de Trotsky puestas... Porque la desbordante historia que nos ofrece el narrador, rica en transgresiones y peripecias revolucionarias, al final pareciera abrazar un catecismo burgués de lo más simplón que hubiera hecho trinar de ira al líder del Ejército Rojo:

Mi abuelo sufre y rezonga para sus adentros. Le gustaría increpar a su hijo [el padre del narrador] y decirle que se deje de joder (...) Mirame a mí y aprende. ¿A qué me han llevado tantos años de vida tumultuosa? A ser un fantasma, ¿ves? Un fantasma. Vuelve a casa con tu mujer, Juan, y sé un buen marido y un buen padre. Procúrate una vida de bienestar y progreso económico. No te quemes. (391)

Esta mueca final de decepción y desencanto, que sobre la imagen de Baruj el narrador dibuja, lejos de ser original abreva en el sino posmoderno de cambio de milenio que hizo de la supuesta apoliticidad del arte su mejor coartada. ¿Qué es “quemarse”? ¿Se puede perder en el fuego aquello que nunca se tuvo? ¿Quiénes son los “que se queman”? ¿Aquellos que entregan su vida por algo que trasciende su propio beneficio y se diluye en pos de una quimera? Pero dejemos acá, so peligro de trazar una línea de lectura demasiado elemental o transparente, para la compleja red de cruces y re-



IMÁGENES DE SERGIO LUIZ PEREIRA DA SILVA

ferencias que la novela de Covadlo traza sin pausas ni dilaciones a lo largo de toda la trama. Porque pocas páginas después, sobre el cierre de la novela, asistimos a una disputa en la que se hace referencia a los Juicios de Moscú y a la denodada pelea por el poder y, principalmente, por los beneficios que este otorga al interior del partido: “¡Esto no es comunismo, es puro canibalismo! Los bolches se devoran los unos a los otros y no hay peligro mayor para un comunista que otro comunista (...) —¡Calla, cerdo reaccionario! —gritó desde otra mesa (...) —¡Y tú, lacayo de Stalin! —le respondió un trotskista que bebía vino acodado en la barra” (398).

Ya en “Los humaneros”, el cuento que da título al volumen con el que Covadlo se inicia en la vida literaria a mediados de la década del sesenta, el autor recreaba en escenas monstruosas el orden canibal de una sociedad controlada por “Amos” y gerenciada por una especie de animales llamados “Tuds”, donde lo humano, incluso lo *demasiado humano*, era tierna fuente de alimento: “ELLOS se ponen muy contentos cuando ven crecer la producción de humanos” —leemos en el cuento—, porque “nuestra carne es un manjar, pero sólo pueden comerla LOS SEÑORES”⁶. Curiosamente, es a través del absurdo tragicómico que estos relatos trascienden las problemáticas de clase (“El rapto de Jaimito”), expandiendo el humor bufo que comulga con la chanza procaz y naif, hasta arrinconar a la militancia política al espacio de la mojigatería bizarra (“Grata y pintoresca historia de barrio”⁷). Es que en el proyecto artístico de Covadlo, el ejercicio de la escritura se presenta como esa piedra mágica y misteriosa, que en el cuento “El aerolito” envuelve de un poder nietzscheanamente sobrenatural a quien la posee, un ejercicio que es preciso resguardar de todas las convenciones sociales para so-



SOLAMENTE LA CLASE OBRERA PUEDE RESOLVER DE MANERA ÍNTEGRA Y EFECTIVA EL PROBLEMA DEL CAPITAL, PARA LO CUAL ES NECESARIA SU DOMINACIÓN POLÍTICA, QUE A SU VEZ SOLO PUEDE SOSTENERSE AFECTANDO A LA PROPIEDAD PRIVADA Y TRANSFORMANDO LA REVOLUCIÓN BURGUESA EN UNA REVOLUCIÓN PERMANENTE.

meterlo solo a los códigos que por sí mismo impone. Leemos en el cuento: “Entonces, ¿ésta era la causa de todo? ¿La piedra de Krypton? ¿El Superhombre...? (...) Sentíase avergonzado, como si éste tuviera un criterio propio, y hasta un sentido de la dignidad y del pudor” (41-43).

Del mismo modo, *Las salvajes muchachas del partido* subsume las textualidades de la mítica revolucionaria en una novela nietzscheana, irreverente, que apunala toda la obra de este escritor y lo sitúa hoy en el centro de una improbable marginalidad, ya que es el centro de una periferia a todas luces buscada⁸.

Es que esta estricta y absoluta libertad es, precisamente, la que demanda León Trotsky para la producción artística. En sus últimas intervenciones, cuando ya había calibrado los peligros de la burocracia totalitaria en el arte, en el manifiesto que redacta junto a André Breton en 1938, e incluso en las cartas posteriores que le dirige y que son publicadas en la revista *Biulleten oppositsi (bolshevikov-liénintsev)* entre febrero y julio de 1939, prevalece una y otra vez la fórmula: *todo está permitido en el arte*. Es aquí donde arte y revolución sellan su suerte, en tanto se reivindica que la lucha por las ideas de la revolución en el arte debe volver a comenzar siempre como lucha “por la verdad artística”, entendida como “la inquebrantable fidelidad del artista hacia su yo interior”⁹.

Es que para fines de los años treinta Trotsky ya había tenido que tragarse el sapo de las virulentas críticas que le enrostrara años atrás a Tolstói, a Maiakovski, y a tantos compañeros de ruta a los que muy orondamente había tildado de burgueses o conservadores. A Maikovski, por ejemplo, lo había caracterizado como “un atleta en la arena de la palabra, que realizaba a veces auténticos milagros, pero casi siempre levantando con heroico esfuerzo pesas a todas luces vacías” (298); había asegurado que en él la aceptación de la revolución era “más natural que en cualquiera de los demás poetas rusos” pero que carecía de “sentido de la medida y de la capacidad de autocritica” (297). Luego de su suicidio, Trotsky se ve obligado a rescatar su figura y cantar odas a su heroísmo, al negarse a ponerse “en alquiler” para convertir su poesía en una “literatura de burócratas”. Sobre Tolstói, aseguraba que “tanto en su populismo como en anarquismo, representaba el principio agrario-conservador” (702); unos años después debe reconocer que “entre su fe y la doctrina del socialismo hay una profunda semejanza moral” (704) y que “sin ser revolucionario y sin aspirar a la revolución, Tolstói alimentó con su genial palabra el elemento revolucionario” (705).

Ricardo Piglia asegura que el primer escritor que usó la máquina de escribir con un criterio creativo fue León Tolstói, ya que algunos de sus textos finales, como



La muerte de Iván Illich, fueron escritos a máquina. También, que siempre estuvo muy atento a las renovaciones técnicas, y que fue uno de los primeros que se interesó en la fotografía¹⁰. Hay diversas maneras de ser “revolucionario”, pero la lente crítica trotskista pone énfasis en el contenido tematista y en el criterio social del arte, reivindicando ese enfoque por sobre el valor del análisis formal.

No obstante así, cabe recordar que es luego de la experiencia rusa y de la derrota de la Revolución China, que Trotsky elabora su teoría de la “revolución permanente”, englobando la situación de los países coloniales y semi-coloniales en su balance. En ella postula que solamente la clase obrera puede resolver de manera íntegra y efectiva el problema del capital, para lo cual es necesaria su dominación política, que a su vez solo puede sostenerse afectando a la propiedad privada y transformando la revolución burguesa en una *revolución permanente*. Así, a la vez que refutaba los fundamentos de la política de apoyo a la burguesía nacional —seguida por Stalin y Bujarin en China— dotaba a la tradición marxista clásica de una teoría de la revolución a escala mundial, solo comparable a la teoría revolucionaria del arte soñada junto a André Breton.

Años nos distancian de ese grito... Pero aun así, cómo no sumarse al rugido que demanda “¡Toda la libertad para el arte!”¹¹ y que llama a participar activa y conscientemente en la creación de una *Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente* capaz de resistir el hostigamiento de las fuerzas reaccionarias y declarar el derecho a la vida, el derecho a la existencia.



¹ “Para comprender correctamente el carácter de los próximos acontecimientos, ante todo tenemos que dejar de lado la falsa teoría, totalmente errónea, de que la inminente guerra se librará entre el fascismo y la ‘democracia’. Nada más falso y tonto que esa idea. (...) Los imperialistas no luchan por principios políticos sino por mercados, colonias, materias primas, la hegemonía sobre el mundo y toda su riqueza. (...) Esos ‘dirigentes obreros’ que quieren atar al proletariado al carro de la guerra del imperialismo que se cubre con la máscara de ‘democracia’ son ahora los peores enemigos y los traidores directos de los trabajadores.” Cfr. “La lucha antimperialista es la clave de la liberación. Una entrevista con Mateo Fossa” en: Trotsky, León. *Escritos latinoamericanos*. Gabriela Liszt y Marcelo Scoppa (comp.). Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky, Buenos Aires, 2007, pp.119-124. Ver también, en el mismo volumen, “Tres entrevistas” (pp.112-118).

² Trotsky, León. “La industria nacionalizada y la administración obrera” (12 de mayo de 1939) en: Trotsky, León. *Escritos latinoamericanos*. Gabriela Liszt y Marcelo Scoppa (comp.). Centro de Estudios, Investigaciones y Publicaciones León Trotsky, Buenos Aires, 2007. Las citas de la novela de Covadlo *Las salvajes muchachas del partido* corresponde a la edición realizada por editorial Candaya en el año 2009. En adelante las citas se acompañan con el número de la página.

³ Trotsky, León. *Literatura y revolución*. Introducción de Rosana López Rodríguez y Eduardo Sartelli. Traducción de Alejandro Ariel González. Buenos Aires, RyR, 2015, p. 500.

⁴ En este sentido, aunque no acordemos con su lectura, es preciso apuntar el esfuerzo de Matías Néspolo por dar a conocer esta obra. Ver su reseña “Implacables aventuras en clave roja”, publicada en *Boca de Sapo* 6, abril 2010, p. 81.

⁵ A propósito del futurismo y de Maiakovski dice: “En el ámbito de la poesía, en cambio, tratamos con una percepción figurada del mundo y no con su conocimiento científico. La vida cotidiana, el ambiente personal, el círculo de la propia experiencia vital ejercen por ello una influencia decisiva sobre la creación artística. Relaborar el mundo de los sentimientos adquiridos desde la infancia de acuerdo a una orientación científica programada es el trabajo interior más difícil. No cualquiera está capacitado para hacerlo. Por eso no son pocas en el mundo las personas que piensan como revolucionarios pero sienten como pequeñoburgueses”. Trotsky, León. *Literatura y revolución*. Buenos Aires, RyR, 2015, p. 297. En cuanto al rechazo del antagonismo entre sentimientos y razón, y la posibilidad de una “educación sentimental”, ver los análisis de Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos* (Fontamara, Barcelona, 1989) y *Sociología de la vida cotidiana* (Península, Barcelona, 1998).

⁶ Covadlo, Lázaro. *Los humaneros*. Montanari Editores, Buenos Aires, 1965, p.107. Ver también, de Covadlo: *En este lugar sagrado*, Ediciones L.H., Buenos Aires, 1970.

⁷ “Tampoco fue Pepe, que estaba practicando incesto con una cucaracha, y luego debía leer *Das Kapital*, de Marx, y *El Principito*, de Saint Exupery, para su tesis: *La vida es hermosa*, que presentaría en la Facultad de Filosofía y algunas Letras.

Todo ocurría de modo tan apacible, cuando llegó en un Cadillac un filántropo de buen corazón bueno. El filántropo dijo:

—Vamos a construir monoblocks y casa decente; vamos a exterminar las ratas, los caballos asesinos y las cucarachas degeneradas, vamos a...

No pudo terminar la frase porque Pepe le tiró un tomate podrido, pero mentira, porque los tomates podridos se comían, ya que el kaviar estaba caro y no era cuestión de comer la vulgarísima carne de jabalí.

El filántropo se enojó y dijo:

—Degenerados!!!

Todos rieron e hicieron gestos obscenos que no se dice en qué consisten, pero que ya se imagina el que conoce.

El filántropo gritó —Comunistas!!!”. Covadlo, Lázaro. “Grata y pintoresca historia de barrio” en: *Los humaneros*. Ob. cit., pp. 11-12.

⁸ “Hace poco que ha dejado de nevar y las calles están resbaladizas, no es un día apropiado para salir, pero mi abuelo ya no se aguanta entre las cuatro paredes del alojamiento al que ha sido destinado, el mismo que comparte con otros individuos periféricos de la Revolución. Así los llaman, *periféricos*. Son los anarquistas, los ex mencheviques y los bolcheviques sospechosos a los que la GPU mantiene *en conserva* hasta tanto se les confiera un destino puntual: tal vez la muerte, quizás el gulag, en el mejor de los casos una misión que resulte útil al Partido”. Covadlo, Lázaro. *Las salvajes...* Ob. cit., p. 361.

⁹ Trotsky, León. *Literatura y revolución*. Ob. cit., pp. 849-852.

¹⁰ Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Saer, Puig, Walsh. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2016, p. 38.

¹¹ “¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni el menor rastro de mando! Las diversas asociaciones de científicos y los grupos colectivos de artistas que se dediquen a resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas, pueden surgir y desarrollar su trabajo fecundo solo sobre la base de una libre colaboración creadora, sin la menor coacción exterior”. Manifiesto “¡Por un arte revolucionario libre!”, redactado por León Trotsky y André Breton, el 25 de julio de 1938, *Archivo Trotsky*, Tomo 9.